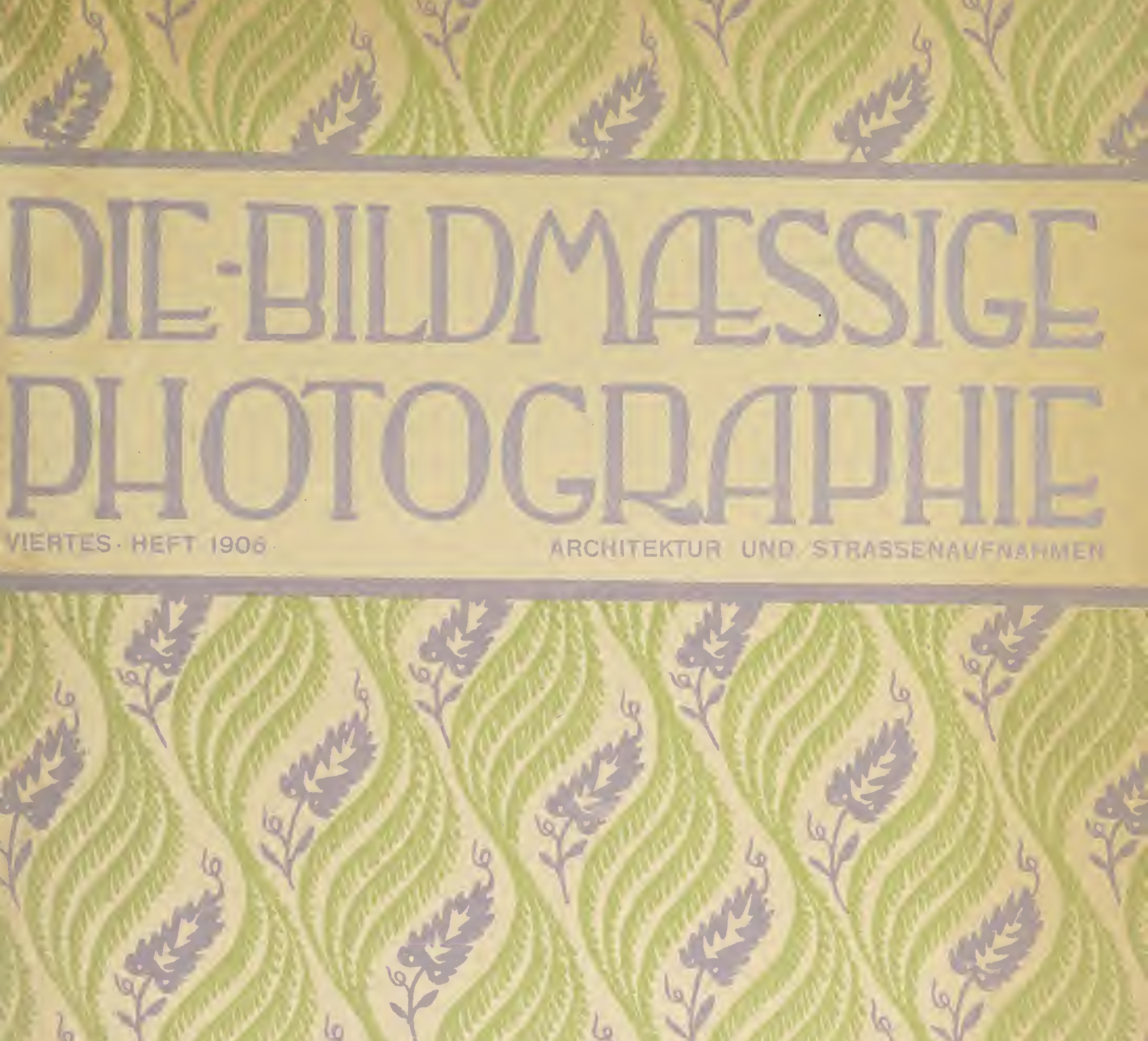
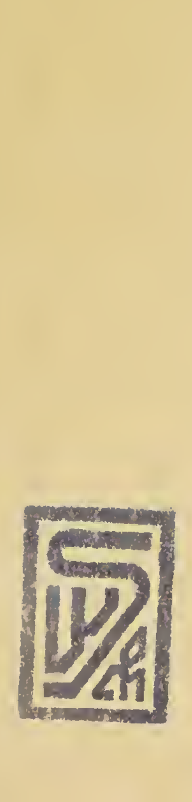
DIE BILDMÆSSIGE PHOTOGRAPHIE

VIERTES · HEFT 1906

ARCHITEKTUR UND STRASSENAUFNAHMEN







DIE BILDMÄSSIGE PHOTOGRAPHIE.

Die „Bildmäßige Photographie" erscheint in Lieferungen in Form und Umfang des vorliegenden Heftes. Vier Lieferungen bilden einen Band. Sie wird nur sorgfältig ausgewählte Bilder internationalen Charakters enthalten und die einzelnen Darstellungsgebiete der Photographie illustrieren. ○ ○ ○

Die erste Lieferung behandelt:

Die Landschaft in der Photographie,

die zweite Lieferung:

Das Bildnis,

die dritte Lieferung:

Figur und Staffage,

die vierte Lieferung:

Architektur und Straßenaufnahmen.

Im Text werden Erläuterungen zu den jeweiligen Abbildungen gegeben. ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

Die „Bildmäßige Photographie" ist zum Subskriptionspreise von 4 M. pro Lieferung durch jede Buchhandlung zu beziehen.

Die einzelne Lieferung kostet 5,50 M.

Adresse der Schriftleitung:

F. Matthies-Masuren,
Halle a. S., Mühlweg 19.

Verlag von **Wilhelm Knapp** in Halle a. S.

Des II. Bandes Lieferung I erscheint im Oktober 1906.

Die bildmässige Photographie

Eine Sammlung von Kunstphotographieen mit begleitendem Text, herausgegeben von F. Matthies-Masuren in Halle a. S. Verlag von Wilhelm Knapp, Halle a. S.



Verzeichnis der Abbildungen im Text und der Tafeln.



Architektur und Strassenaufnahmen.



Auch für solche Darstellungen, in denen Architektur Haupt- oder Nebenmotiv ist, oder irgendwie verwandt wird, sind die Grundbedingungen dieselben wie für die bildmässige Wiedergabe der reinen Landschaft und des Porträts. Raumausschnitt, Verteilung der Licht- und Schattenmassen, Abstufung der Tonwerte, malerische, reizvolle Behandlung der Einzelheiten u. s. w., diese Momente stehen hier wie dort im Vordergrund.

Natürlich sehen wir an dieser Stelle, wie dies ja auch die Wahl der beigegebenen Bilder beweist, von der unpersönlichen, photographierten Architektur-,



Stadt- oder Strassenansicht gänzlich ab. Wir wollen auch im Architektur- und Strassenbilde individuelle Auffassung, malerische Erscheinung, wirkungsvolle Überschneidungen. Zur Herstellung der „Ansicht“ wird der Photograph seinen Gegenstand von der Stelle zu fassen suchen, welche gewisse Einzelheiten am besten zeigt,

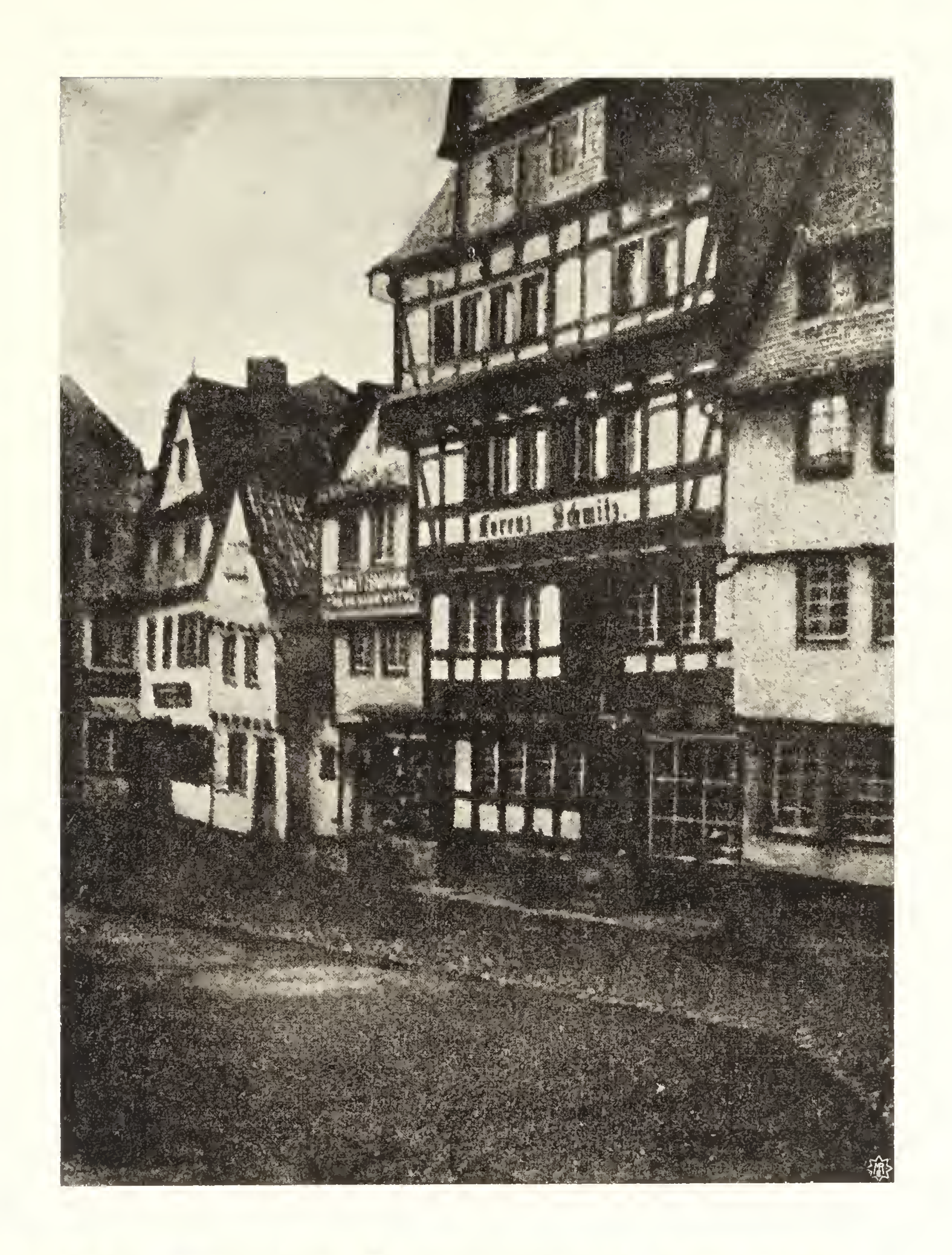


und in dem Licht, welches sie am klarsten erscheinen lässt. Ein gutes Objektiv und einige handwerkliche Erfahrung reichen dann völlig aus, um jene vollendeten Ansichtsphotographieen herzustellen, wie man sie von allen berühmten Gebäuden aus allen Städten in allen Kaufläden findet. Für uns ist die Architektur Mittel zum Zweck, wir wollen nicht die Schale, das oberflächliche Ansehen, mit aller Vollständigkeit des Details geben, sondern den Eindruck, den sie auf uns macht wie wir sie sehen, empfinden. Die Bilder von Coburn, Henneberg, Ehrhardt, Schneider, Stieglitz, Strauss u. a. bezeichnen unsere Absichten sehr deutlich.

Natürlich ist dieses Streben nicht neu, sondern der bildenden Kunst entnommen, doch sind unsere Bilder keinesfalls als Nachahmungen anzusehen, wie dies oft genug unseren Mitarbeitern vorgeworfen wird. Die Anregung haben wir vom Künstler wohl erhalten, nicht die Vorlage. Vielleicht dienen gerade die Bilder dieses Teiles unseres Werkes dazu, auch den letzten Verdacht zu entkräften, dass Kunstphotographie nur in der Nachahmung von Gemälden bestände. Schilderungen, wie die von Schneider, Strauss, Watzek, Coburn, Cumont u. a. sind unseres Wissens durchaus originell. Sie zeigen jene schönen Eigenheiten, die nur die Photo-



graphie hat und dabei den kraftvollen Vortrag, der den Beschauer selten etwas vermissen lässt. Es erscheint uns ferner wichtig, dass der Beschauer der Bilder nicht von dem Gegenstand, vom Inhalt in erster Linie interessiert wird, nicht von dem, was im Bilde dargestellt ist, sondern von dem, was über ihn gesagt ist, wie er gesehen ist. Darum besitzen diese Bilder Kunstwert. Den Vorwürfen ist fast durchgehend eine neue Seite abgewonnen und als möglich dargestellt. Jede Wiedergabe erscheint eine individuelle Übersetzung. Einzelne führen geradezu zu neuen Problemen der Beleuchtung, neuen Experimenten des Malerischen.



Das eigentlich Bestimmende in den Bildern ist das Licht. Einmal verteilt durch die ausgleichenden Eigenschaften der Luft, also ohne Kontraste, ein anderes Mal ist es die Sonnenbeleuchtung mit ihren hellen Effekten und breiten, tiefen Schatten, ein drittes Mal die künstliche Beleuchtung, die brennenden Laternen der Strasse mit ihren ausstrahlenden Reflexen.

In den meisten Bildern steckt auch eine grosse Summe von Fleiss. Es sind nicht flüchtige, zufällige Aufnahmen, die nur dem Amateur gefallen, sondern auch solche Beschauer befriedigen können, deren Genuss erst mit dem Erkennen technischer



Feinheiten, überlegter Korrekturen, bewusster Abkürzung, sicherer Materialcharakteristik kommt. Sehen wir im einzelnen nach.

Von unseren deutschen Lichtbildnern sind es vornehmlich wieder die Henneberg, Kühn und Watzek, die sich auf diesem Gebiete hervorgetan haben. Freilich sind sie auch hier in erster Linie nur Landschafter. Fast könnte man sagen, die Architektur ist ihnen nicht mehr als Staffage, malerisches Nebenwerk, Unterstützung der führenden Linien der Landschaft. Meist aber sind ihre Häuser und Giebel so fein zur Luft und zum Ganzen gestimmt, dass man ihre Art als vorbildlich hinstellen kann.

Eines der ersten Bilder war Watzeks „Alter Stadtgraben“ mit den beiden schönen Giebeldächern. Watzek empfand durchaus als Maler. Er komponierte nie im Sinne Horsley Hintons. Er nahm das Stück Natur, wie er es fand, suchte das Wesentliche heraus, die Gegensätze, und tat alles, was an die Nüchternheit der gewöhnlichen Photographie erinnerte, heraus. Er beherrschte sein Material und war sich über die endgültige Wirkung stets im klaren. Dem Auge des Photographen der alten Schule tat er fast immer wehe. Ihm vernachlässigte er zu sehr das Detail und die Zeichnung, ihm war er unklar und verschwommen. Wir geben auch zu, dass er zuweilen mit seinen Mitteln, das Photographische zu vernichten, zu weit ging. Aber er war einer der wenigen wirklichen Pioniere, die mit ihrer ganzen Kraft dem Gedanken dienten, künstlerisch befriedigende Photographieen herzustellen. Er hatte ein Verhältnis zur Kunst gefunden, wie wir es so sicher nur bei wirklichen Künstlern finden. Er war bescheiden, hörte gern eine sachliche Kritik seiner Bilder, ohne an



seiner Vorstellung irre zu werden. Er war in München Maler gewesen, zu der Zeit, in der das Wort „Münchner Sauce“ erfunden wurde. Von dieser Zeit ist ihm etwas geblieben, und nicht das Beste. Dies aber ist ihm gerade nachgemacht worden. Der „Alte Stadtgraben“ zählt nicht zu seinen besten Arbeiten, aber er ist typisch für ihn auch in seinen Schwächen. So wundervoll der wesentliche Teil des Bildes behandelt ist, so vernachlässigt ist das Beiwerk. Der Teil mit den Häusern und dem Bachufer ist einzigartig, malerisch und lebendig, das Buschwerk, die Pappeln und der Bach sind tot. So viel Luft und Licht in dem linken Teile des Bildes ist, so wenig ist auf dem rechten. Auch der Himmel mit den weissen Sommerwolken ist nicht so, wie er sein sollte, aber die Tonabstufung von Hausgiebel, Wolke und blauer Luft ist richtig gegeben, ebenso die sehr tiefen und weichen Schatten.

Kühn gibt in seinem Bilde „An der Brücke“ einen sehr ähnlichen Ausdruck. Brücke und Häuser sind ihm notwendige Senkrechte und Horizontale, die das Motiv bestimmen. Er hat dieselben Werte wie Watzek und in diesem Bilde auch dieselben Mängel. Die Brücke, Häuser, Luft und die Bäume sind so lebendig und farbig, wie wir es in der Photographie nie übertroffen gesehen haben. Unklar ist aber die linke



Ecke und die Wolke. Diese Unklarheiten sind uns wohl verständlich, da wir die Veränderungen kennen, die die photographische Abschrift bis zu diesem Ende durchmachen muss, und wissen, wie sehr der photographische Künstler unter dem nicht zum Motiv Passenden zu leiden hat, sie sind aber dennoch nicht zu entschuldigen. Das „Deutlichsein" in der Kunst ist eben nicht nur Phrase.

Von Henneberg können wir sechs Bilder zu unserem Thema zeigen, die sich in ihrer malerischen Wirkung den Arbeiten seiner Freunde würdig anschliessen. Gewiss hat jeder von ihnen seine Eigenart, sie kommt aber mehr vor den grossen Originalen als in unseren Reproduktionen zur Geltung. Sie suchen Harmonie in den Tönen und Einheitlichkeit im Motiv. Sie haben vieles in der Begrenzung des Vorwurfs und in der Technik gemein. Henneberg ist im ganzen weicher, seine Bilder haben meist mehr Atmosphäre, wie diejenigen seiner Freunde. Den „Platz in Kempten" schätzen wir besonders hoch. Die Kontraste erscheinen so wahr, sie sind sehr stark, doch keineswegs hart. Es ist nichts Kleinliches in diesem Bilde, und man denkt unwillkürlich an den schon citierten Ausspruch Böcklins: ... Da gewöhnlich im Sonnenschein photographiert würde, so sei von Lokalton, von Weichheit, Breite und Einheit oder gar von Harmonie nicht die Rede. Hennebergs „Platz in Kempten" ist eine schöne Übersetzung der gewöhnlichen Photographie in die Erscheinung. Ein ebenso reizvolles Blatt bietet er mit seinem „Alten Städtchen", dessen Technik an Gouache erinnert, nicht nur in der weichen und flüchtigen Behand-



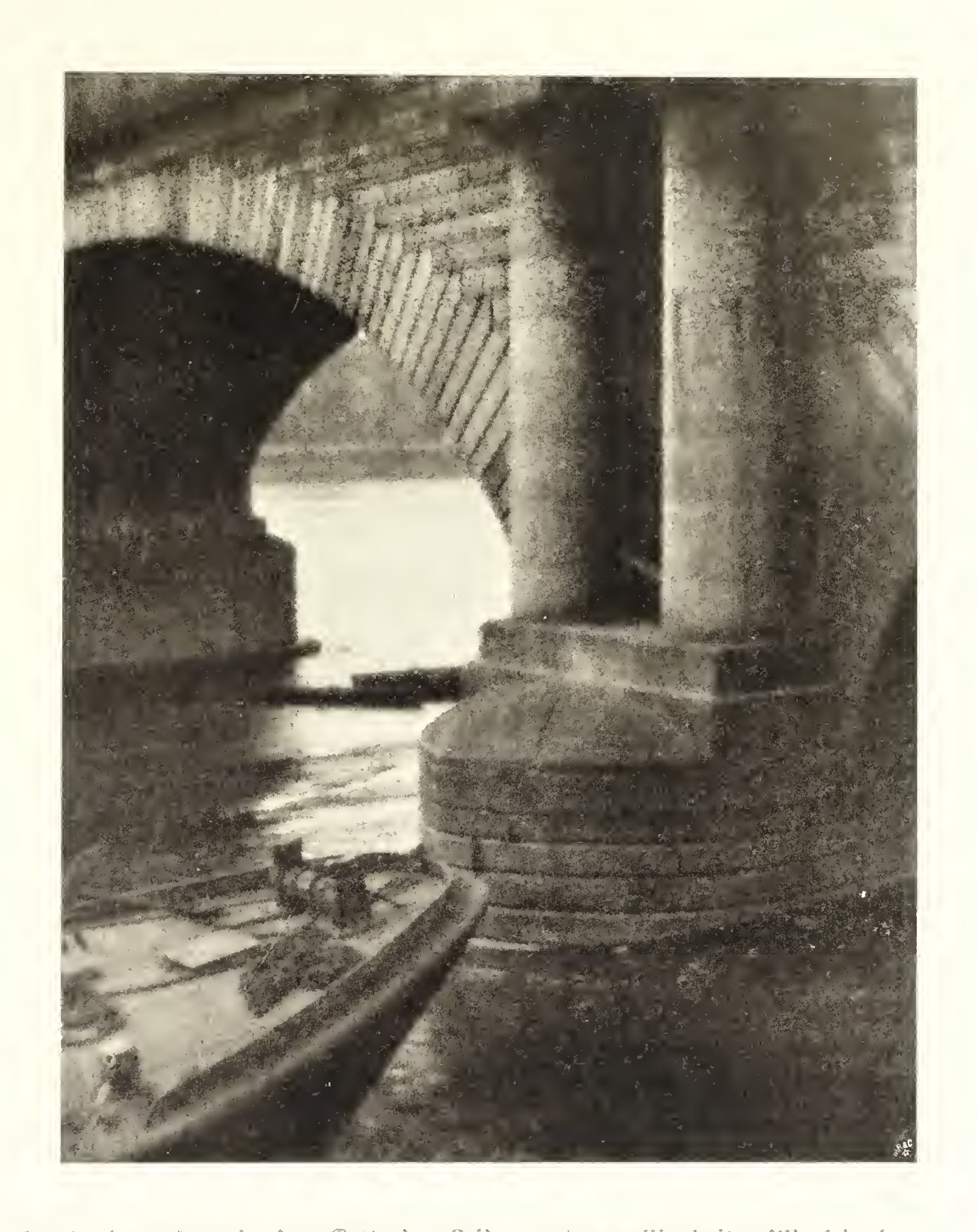
lung, sondern auch in der lebhaften, luftigen Erscheinung. Auch hier ist die Tonabstufung mit Geschmack und Verständnis durchgeführt, keine harten Schwärzen und Weissen, für manches Auge vielleicht etwas verschwommen, in keinem Fall aber ausdruckslos. „Ponte Lucano" ist eine ältere Arbeit Hennebergs, die wir hier nur ihrer wuchtigen Wirkung wegen abbilden. Hier sind noch Härten in der Luft wie in der Landschaft, die die Einheitlichkeit der Erscheinung beeinflussen. Sehr gross und einfach ist er in seiner „Vorstadt", die im Dämmerlicht aufgenommen zu sein



scheint. Ein wenig stören die Härten in der Luft, und man wünschte auch ein weiteres Hineingehen in den Raum, aber dafür entschädigt die ausgezeichnete Verteilung der hellen Flecke und die schöne Abstufung der grossen Massen. Das „Schloss am Weiher" zählt auch nicht zu seinen besten Leistungen, jedoch ist es für uns anregend durch die Wiedergabe der weissen Mauern des Kastells und die gute bildmässige Wirkung.

Von den weiteren deutschen Bildern stehen diejenigen Otto Ehrhardts obenan. Besonders gelungen sind sein „Walddorf" und die „Kirchendiele". Hier zeigt er gleichwertige Eigenschaften mit den Wienern. Manche werden seine hier gegebenen Bilder sogar höher schätzen. Er hält sich mehr oder ausschliesslich an das, was die Natur ihm bietet, er ist photographischer in seinen Bildern, in denen sich hier und da noch Härten finden. Er zeigt eine gute Beobachtung der Beleuchtung und sucht mit einfachen Mitteln die Haupttöne zu stimmen. In dem Interieur ist ihm dies noch besser gelungen als in der Landschaft. Hier erreicht er durch gute Abstufung und Kontrasteffekte grosse Plastizität. Lehrreich ist es, in dieser Arbeit z. B. die verschiedenen Töne, die in schöner Ordnung um die Lichtquelle herumliegen, zu studieren. Das „Walddorf" wirkt diesem einfachen Stück Innenarchitektur gegenüber kleinlicher. Das Beste an ihm ist die ausgezeichnete Bildwirkung, man hat nicht nötig, sich etwas fort- oder hinzuzudenken.

Ein sehr malerisch wirkendes Blatt gibt Alfred Schneider mit seiner Stadtansicht, leider ist er bei der oberflächlich malerischen Erscheinung stehen geblieben.



Man wünscht besonders in der Mitte des Bildes grössere Klarheit. Wie fein das Überschneiden der Dächer dargestellt werden kann, hat Henneberg in seinem „Alten Städtchen" gezeigt. Es fehlt in diesem Blatte Schneiders die liebevollere Beschäftigung und Vertiefung in den Gegenstand. Schön steht die Silhouette zur Luft, schön ist das Spiel des Lichts im Vordergrund und der Gesamteffekt auf den ersten Blick. Bei näherer Betrachtung aber vermisst man zu sehr das Intime, ver-



misst man die Deutlichkeit. Bei der Haltung des Vordergrundes ist die Betonung des Umrisses zu stark und die Mitte zu verschwommen.

Ähnliche Vorzüge bei ähnlichen Fehlern haben die übrigen deutschen Bilder. Die malerische Wirkung zu sehr betonen, heisst in vielen Fällen nichts anderes, als die Photographie verderben. Die Schwierigkeit, in der Photographie trotz aller Tonstimmung hell und klar zu bleiben, ist sehr gross. Die meisten unserer Bilder sind im ganzen zu dunkel, was seinen Grund vielleicht in dem Übereinanderdrucken hat. Man rettet damit wohl die Erscheinung für das flüchtige Auge, man verdirbt aber auch sehr oft manches Wertvolle. Gerade in solchen Bildern, in denen die Architektur mitsprechen soll, ist grösste Vorsicht geboten. Das Bild soll nicht zu viel Zeichnung haben, damit eine einheitliche Erscheinung und ein bestimmter Ausdruck möglich ist, aber schlimmer ist es, wenn es zu wenig hat. Die räumliche Wirkung



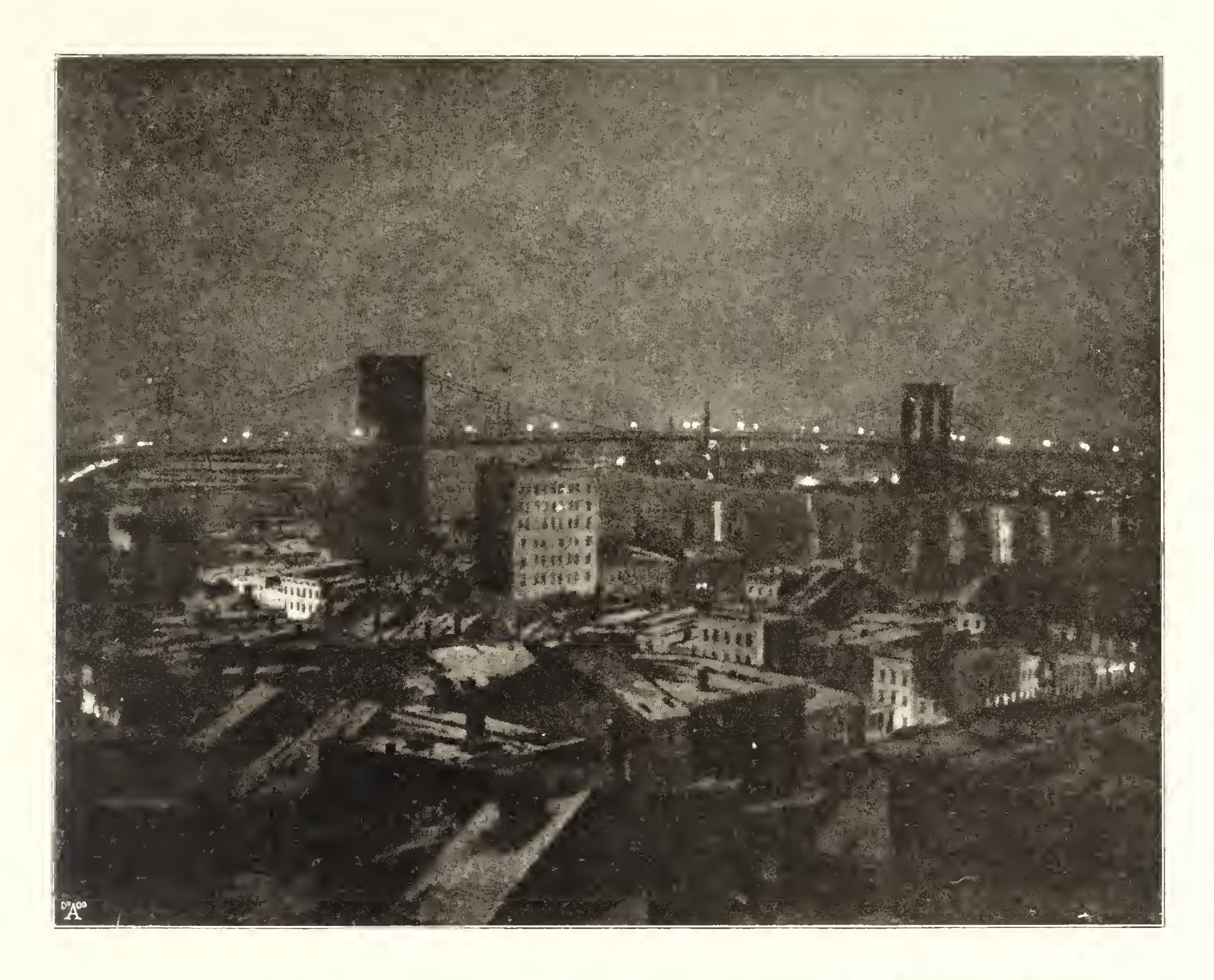
geht dann meist verloren, der Ausdruck wird verschwommen, die Stimmung unklar, die Dunkelheiten werden zu schwer oder klecksig u. s. w. Eine sehr bezeichnende Arbeit für die Schattenseiten der Tonverbesserungen mittels des Gummidruckes ist die der Düsseldorferin Ida Putsch. Der erste Anblick des Blattes ist sehr wohltuend: Gross im Eindruck, einfach in der Erscheinung, breit und weich in der Technik. Bei längerem Hinsehen aber stören die Abweichungen von der Natur. Durch die zu massige, geschlossene Wirkung besonders des Vordergrundes busst das Bild an Grösse ein. Gerade die Gegensätze der Zeichnung des Lebens auf dem Hofe zu den starren Mauern des monumentalen Gebäudes hätte die Wirkung herausgebracht, die die Photographin wahrscheinlich auch erlebt hat.

Die ausländischen Lichtbildner verhalten sich, wie wir schon früher gesehen haben, unserer Technik dem Gummidruck gegenüber ablehnend. Die Amerikaner, Engländer, Belgier setzen an seine Stelle das Platinverfahren, das ja auch vielfältige Manipulationen erlaubt. In jüngster Zeit versuchen sie allerdings in Ausnahmen wie wir es an den Bildern von Benington, Coburn und anderen sehen, sich in die Technik des Gummidrucks einzuleben. Das Platinverfahren gibt fast nie so russige Bilderscheinungen wie der Gummidruck; das liegt in der Technik. Aber bei nicht genügender Erfahrung und besonders bei unzureichender künstlerischer Veranlagung werden Platinbilder auf den ersten Blick ausdrucksloser erscheinen, als schwache Gummidrucke. Man denke an die englischen



Ausstellungen, in welchen meistens ein Bild wie das andere aussieht. Das Streben unserer besten Deutschen nach Abkürzung und Verteilung hat im Auslande wenige Anhänger. Jedoch sind die Ausländer ebenso wie wir bemüht, die „Berichterstattung", die Abschrift zn vermeiden und zu individualisieren. Sie gehen nur einen anderen Weg. Nicht durch Gegensätze, sondern durch atmosphärische Stimmungen wirken sie. Sie suchen nicht ihre Lösungen durch überlegte Verteilung heller und dunkler Flecke, wie die Wiener Meister, zu erreichen, sondern sie sind bemüht, durch die Luft alle Widersprüche auszugleichen. Dieser Weg führt, wie wir z. B. in den Strassenbildern von Stieglitz, White und Willems bemerken können, einmal zu etwas flauen Erscheinungen, ein anderes Mal aber zu ausserordentlich zarten und reinen Effekten.

Unser Wunsch geht dahin, dass die deutschen Lichtbildner den Platinprozess der Ausländer ebenso pflegen möchten, wie sie den Gummidruck pflegen und die Technik dann dem Vorwurf anpassen.





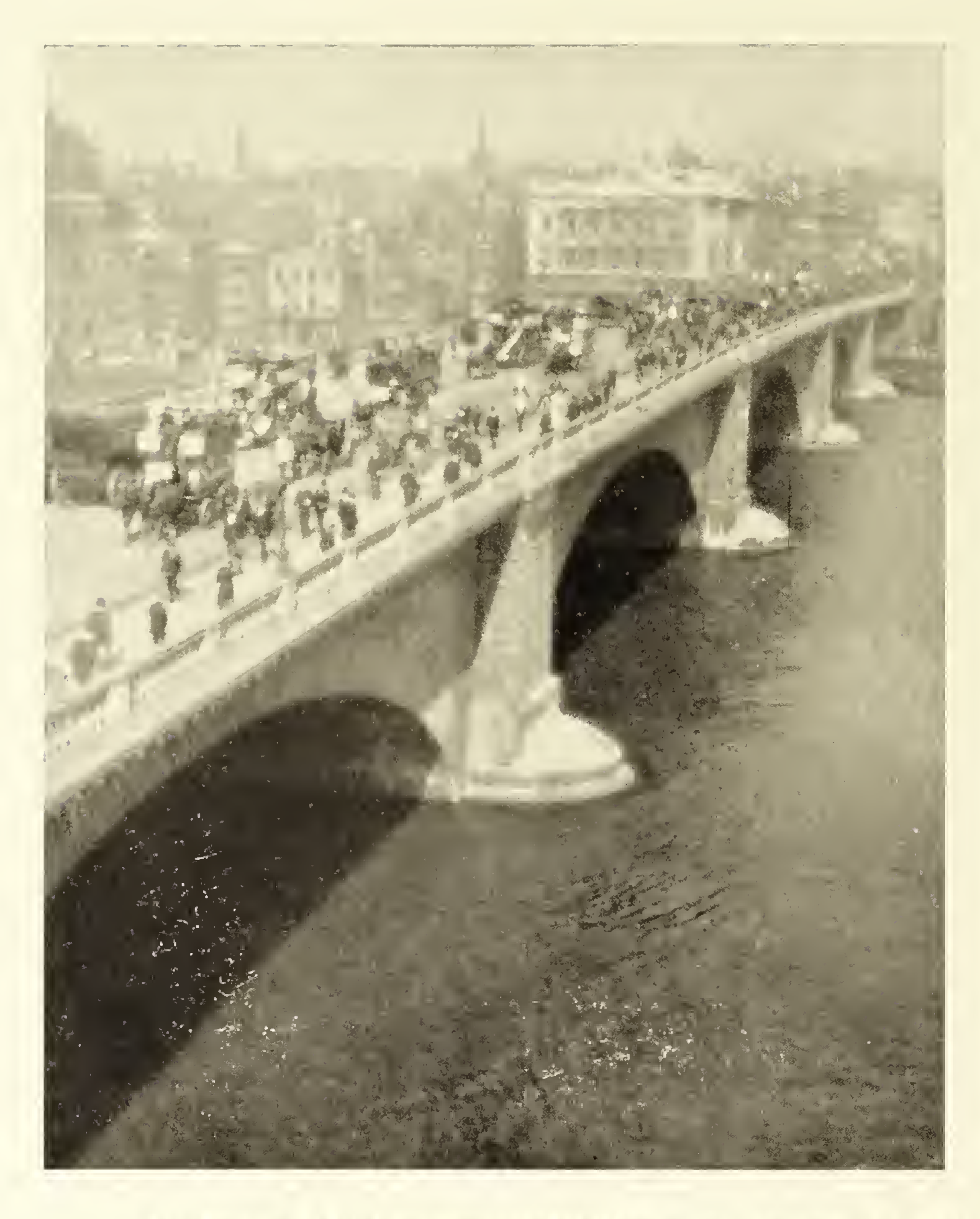
künstlerischen Photographie und ihre Ausnutzung ein nicht zu unterschätzendes Moment.

Zwei Bilder von Coburn haben wir hier vor uns, „London Bridge" und „Westminster Abbey", die für die Auffassung des Amerikaners ziemlich ent-

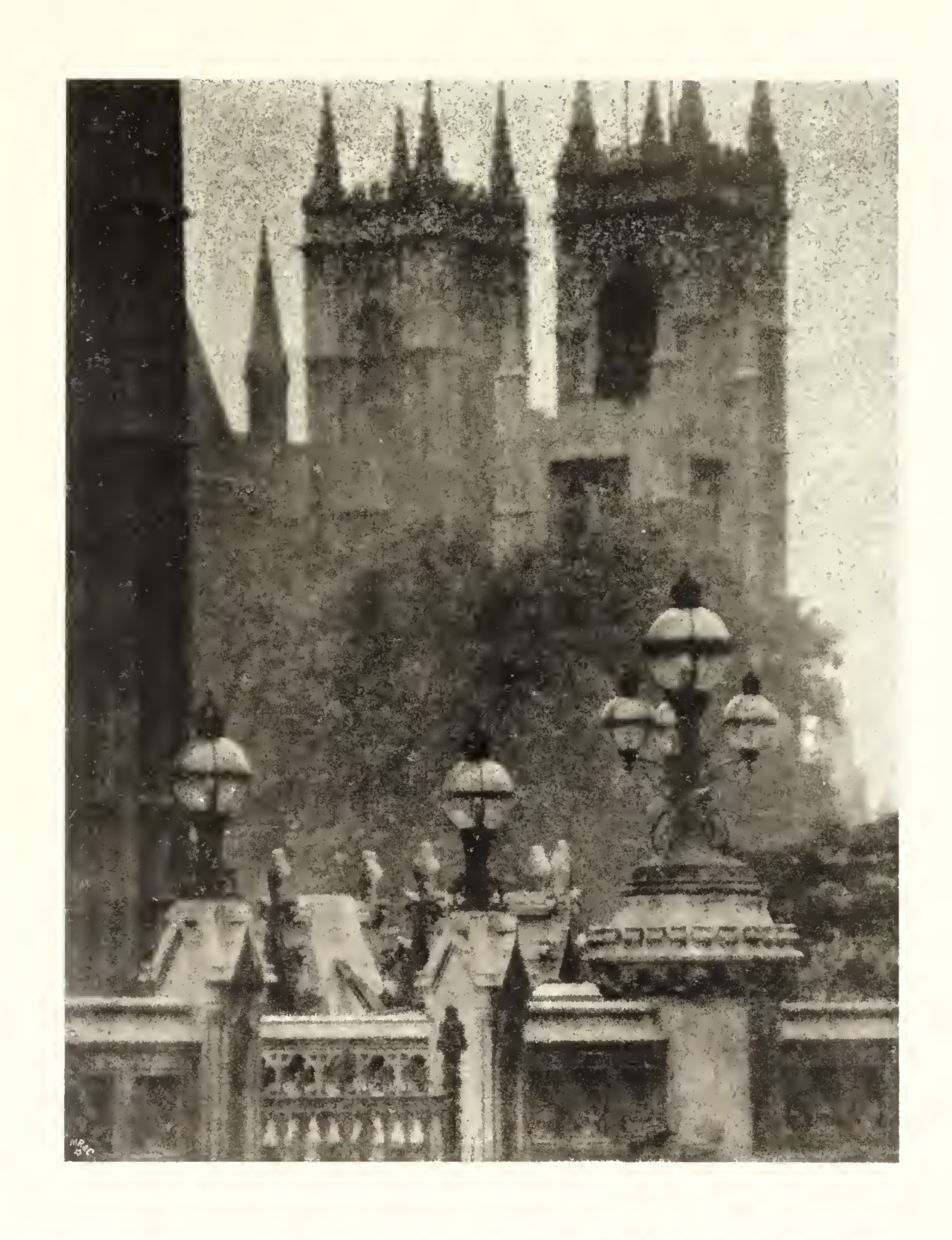


scheidend sind. Coburn ist eines der tüchtigsten Mitglieder der New Yorker Vereinigung. Das bessere Bild ist ohne Frage die Kirchenansicht, das geschicktere die belebte Brücke. In beiden sind die Verteilung des Lichtes im Raum und die harmonisch ausgleichenden Eigenschaften der Luft gut beobachtet. Die ausgesprochene Bestrebung nach Kontrastwirkung wie bei den Wienern finden wir nicht — weder Kernschatten, noch ungedeckte Lichter. In den Originalen drückt sich dies noch überzeugender aus als in unseren Abbildungen.

Die hellen Strassen von Stieglitz und Paquet, die „Vorstadt" von White, unterliegen den gleichen Anschauungen, nur ist hier vielleicht infolge bedeckten Himmels die Tonalität noch gemildert. Die Bilder erinnern an Reproduktionen von Malereien der Glasgower. Als Naturausschnitt, im Aufbau sind sie recht gut, als Bilder scheinen sie uns ein wenig undurchsichtig.



Die drei nächtlichen Grossstadtbilder von Cumont, Stieglitz und Strauss gehören zu dem Besten, was wir in dieser Art hier zeigen können. Sie leisten an Echtheit des Ausdrucks und guter Durchführung das Möglichste. Wenn man einerseits an die grossen Schwierigkeiten denkt, die mit Aufnahmen dunkler Stimmungen, Landschaften wie Innenräumen, verbunden sind, und andrerseits an die zahlreichen, unechten, harten und unterexponierten, meist gegen die Sonne photographierten Abend- und Nachtstücke, wird man den Wert dieser Aufnahmen um so höher anschlagen. Der „Markt in Brüssel" von Cumont wurde einmal mit Recht als ein Wunder von Intimität bezeichnet, wenn er auch wohl nicht ganz durch rein photographische Mittel zu seinem so wahr erscheinenden Ausdruck gekommen ist. Die



liches „Winternacht" von Stieglitz überrascht durch gute Modulation der Räume und Perspektive; die ausstrahlenden elektrischen Lampen im Hintergrunde stehen ausgezeichnet im Raum. Auch die Arbeit von Strauss zwingt uns trotz des etwas ungeordneten Vordergrundes durch die Richtigkeit ihres Milieus zur Bewunderung.

Von den englischen Bildern verdienen die Interieuraufnahmen von Clark und Evans höchste Anerkennung. Sie scheinen in der Darstellung der Wirkung von Licht und Schatten bis in alle Einzelheiten das Äusserste zu leisten. Clark und



Evans haben sich vorwiegend mit der Wiedergabe schöner Kircheninterieurs beschäftigt und hierin auch durch gute Auffassung, Erkenntnis wirkungsvoller Linien und ihrer Überschneidungen, tiefe Raumeffekte geradezu Vorbildliches geleistet.

Die beiden französischen Bilder endlich haben den begabtesten Kunstphotographen des Landes zum Urheber. Die erste Abbildung, „Der Torbogen", überrascht durch starke sonnige Wirkung, die durch sichere Abstufung der wesentlichsten Töne erreicht ist. „Lisieux" ist weniger klar in der Wiedergabe des Milieus, aber in der Durchführung fühlen wir auch hier die kundige Hand des Malers, die die Härten gemildert, helle und dunkle Massen geordnet hat.

Demachy erreicht den eigentlichen Reiz in den meisten seiner Bilder durch manuelle Retusche, die wir ja im Prinzip verurteilen. Wenn sie jedoch mit so viel Takt angewandt wird und durch wirkliche Kenntnisse begründet ist, wie in den Arbeiten dieses Franzosen, wird gegen sie kaum etwas eingewendet werden können. Auch Demachy ist ein Pionier, dem wir vieles zu verdanken haben. Dem Anfänger jedoch oder überhaupt allen Photographen, die die Technik der Malerei nicht erlernt, die nicht vor der Natur mit Pinsel und Stift ihre Erfahrungen gesammelt



haben, wird mit aller Entschiedenheit von der manuellen Retusche abzuraten sein. Sie kann bei verständiger Anwendung aus einer mäßigen Photographie ein reizvolles Blatt machen, andernfalls aber auch zu leicht zum dilettantenhaftesten Machwerk führen. M. M.













